

Bildgeschichte digital greifbar.

Die Glasdiasammlung des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. Bericht von einem work in progress¹

Projektionszauber

Eine Bemerkung vorweg: Die Präsentation eines Projekts, das die Erschließung kunsthistorischer Glasdias zum Gegenstand hat, müsste eigentlich im Hörsaal stattfinden, im verdunkelten Hörsaal, wo allein das monochrome Bild leuchtet. Eine Situation, die den ersten kunsthistorischen Ordinarius in Berlin, Herman Grimm, so faszinierte, dass er im Sommersemester 1892 die Diaprojektion nicht nur in Berlin, sondern überhaupt in der Kunstgeschichte salonfähig machte.² Man sprach damals von den Glasplatten und vom Skioptikon und Grimm sagte:

„[Die künstliche Vergrößerung] erleichtert [...] die Übersicht und die Aufnahme der Werke in das Gedächtnis. Es wird eine Anschauung und damit eine Erklärung der Objekte möglich, die bei dem früheren Vorzeigen verkleinerter Abbildungen unmöglich war.“³

Dass dabei das Kunstwerk durch die Grautöne abstrahiert, durch den Ausschnitt weitestgehend dekontextualisiert und unter Umständen entgegen seiner realen Größe ins Kolossale vergrößert wurde, sah Grimm sogar als Vorteil an, der die Diaprojektion gegenüber der Betrachtung des Originals überlegen machte:

„Der ideale Inhalt der Werke tritt in eindringlicher Art zu Tage. Der Anblick eines Originalwerkes selbst kann durch bestechende Eigenschaften (gemeint sind z.B. wertvolle Materialien, kräftige Farben) über seinen inneren Wert täuschen [...]: Das Skioptikon duldet diesen falschen Schein nicht. Nur die Werke ersten Ranges bestehen die Probe. Die beim Vortrage herrschende Dunkelheit, fast Finsternis, konzentriert die Aufmerksamkeit. Das zugleich ertönende Wort des Lehrers läßt Anblick und Gedanken sich in neuer Art verbinden.“⁴

Eine solche Vorführsituation ist im Arbeitsraum der Mediathek mit seinen vielen Fenstern nicht gegeben, aber ich möchte auch gar nicht versuchen, einen altmeisterlichen Vortrag zu evozieren. Es gibt durchaus auch gute Gründe, die Veranstaltung hier abzuhalten: Die Dia-Sammlung befindet sich mittlerweile nicht mehr im Hauptgebäude der Humboldt-Universität Unter den Linden und auch nicht in den eigentlichen Räumen des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte in der Georgenstr. 47, sondern ist mit den Büchern in die Zentralbibliothek, ins Jakob- und Wilhelm Grimm-Zentrum

¹ Dieser Text wurde am 27.6.2018 bei der Vorstellung des Projekts der digitalen Erschließung der Glasdiasammlung in der Mediathek des IKB vorgetragen und anschließend überarbeitet.

² Zuvor, bereits ab 1873, hatte sich Bruno Meyer Diaprojektionen eingesetzt und – weitgehend erfolglos – in Fachkreisen dafür geworben (Dilly 1975, S. 157–162 u. 1995, S. 39). Maria Männing bereitet eine größere Forschungsarbeit über die kunsthistorische Diathek und ihre Frühgeschichte vor, in der unter anderem Bruno Meyer im Fokus steht.

³ Grimm / Kemp 1999, S. 202.

⁴ Ebda., S. 202.

umgezogen. So konnten wir auch ohne Aufwand zusätzliche, originale Anschauungsstücke bereitlegen. Außerdem ermöglichen ein neuer, 55 Zoll großer Touchscreen, an dem die Sammlung regelrecht „begriffen“ werden kann, sowie die anderen Computer-Arbeitsplätze, dass die Sammlung unmittelbar im Anschluss an meine Ausführungen konsultiert werden kann.



Abb. 1 Blick in die Sammlung in der 2009 eingerichteten Aufstellung im Jakob und Wilhelm Grimm-Zentrum.

Die Sammlung

Großdias oder Glasplattendias – wir nennen sie bevorzugt Glasdias, weil die in der Regel monochrome, fotografische Schicht direkt auf eine Glasplatte des Formats 8,5 x 10 cm aufgebracht ist, die mit einer weiteren Glasplatte abgedeckt ist – werden in Berlin seit den frühen 1990er Jahren nicht mehr genutzt. Einige Institutsmitglieder haben sie noch im Einsatz gesehen. Die damals verwendeten, wohl aus den 1950er Jahren stammenden Projektionsgeräte sind nicht mehr im Besitz des Instituts.

Vermutlich seit den späten 1960er Jahren wurde der Bestand nicht mehr erweitert, denn wir haben kein Glasdia gefunden, das einen Stempel mit der seit 1968 eingeführten Denomination „Kunstwissenschaftliches Institut“ trägt,⁵ im Unterschied zur Kleinbilddiasammlung, die in dieser Zeit offenbar alleine – wenn auch auf bescheidenem Niveau – weiter ausgebaut wurde.⁶ Die Glasdiasammlung hatte also damals den Umfang erreicht, den sie, abgesehen von kleinen Verlusten, heute noch hat.

Nach 1990 mussten die Glasdias mehrmals den Aufbewahrungsort wechseln. Schließlich verschwanden sie im Keller, auch wenn ihr Wert nie ganz vergessen war und alle Überlegungen, sie zu entsorgen, abgewehrt wurden. Vor allem die damalige Diatheksleiterin Dorothee Haffner hat sich für

⁵ Umbenennung des Instituts 1968, Funke 1983, S. 19-20.

⁶ Die Kleinbilddiasammlung umfasst heute ca. 130.000 Dias. Weitaus mehr als die Hälfte dieses Bestands wurde allerdings erst seit den 1990er Jahren – durch Übernahme oder Schenkung, oder durch Neuanfertigung von Repro- und Originalaufnahmen – eingebracht.

die sichere Unterbringung eingesetzt und zur Sammlung geforscht.⁷ Gemeinsam mit der Teilbibliothek Kunstgeschichte kamen die Glasdias unter der Verantwortung von Tatjana Bartsch 2009 ins Grimm-Zentrum. Allerdings ließ sich nicht vermeiden, dass unter den Umzügen der Bestand litt. Erhalten sind 30 Schränke mit ca. 3.300 Fächern, die insgesamt rund 57.000 Dias enthalten. Beim Einzug ins Grimm-Zentrum, den eine nicht auf Glasdias spezialisierte Firma durchführte, wurden einige Schränke anders bestückt als zuvor. Aufgrund der unterschiedlichen Größen der Schränke passte nicht mehr alles überall hinein. Überzählige Dias wurden dorthin gesteckt, wo Platz geblieben war, also letztlich wissentlich verstellt. Weder eine anschließend begonnene Sortierkampagne, noch die Aufräumarbeiten zur Vorbereitung der Digitalisierung, die immerhin vielen hundert noch lose in Papier eingewickelten Dias einen Platz in den Schränken verschaffen konnte, beseitigte alle Ungereimtheiten. Für das digitale Katalogisierungsprojekt 2016/17 haben wir nur dort eingegriffen, wo Fehler nachvollziehbar waren – etwa wenn immer wieder am Ende von Fächern der italienischen Trecento-Malerei Bilder von Meistern um 1500 steckten, die offenbar nicht mehr in den Schrank mit der Renaissance-malerei gepasst hatten. Grundsätzlich beließen wir das Vorgefundene, nicht zuletzt, weil eine komplette Neuordnung Materialbewegungen erfordert hätte, die wir nicht leisten konnten. Erst der digitale Katalog bietet einen Überblick, auf dessen Basis eine Wiederherstellung der ursprünglichen Ordnung mit vertretbarem Aufwand machbar erscheint. Freilich stellt sich auch die Frage, wie die letzte Anordnung aussah, die man sinnvollerweise wiederherstellen könnte. Das betrifft insbesondere die „Kunst Mitteleuropas“, in deren Anordnung sich die Auffassung einer „großdeutschen“ Kunstlandschaft spiegelt, die nicht nur die Schweiz und Österreich, das Elsass, Schlesien und Ostpreußen, sondern auch Böhmen und das Baltikum als „Deutschland“ zusammenfasst, während die Niederlande – unbestreitbar ein Hauptgebiet der Kunstgeschichte – in eigenen Schränken untergebracht sind. Offenbar waren auch zu DDR-Zeiten keine Kapazitäten für eine inhaltliche Neuordnung vorhanden. Heute, nachdem die Sammlung nicht mehr aktiv genutzt wird, erscheint jede Art von grundsätzlicher Umsortierung überflüssig. Der vorhandene Zustand gibt im Großen und Ganzen Auskunft darüber, wie die Sammlung zum Zeitpunkt ihrer letzten Benutzung ungefähr gegliedert war. Im Einzelnen ist sie von Unachtsamkeiten bei Umzügen und den Versuchen ihrer Behebung geprägt. Während auf die Glasdias selbst in Zukunft nicht mehr zugegriffen werden soll, sind für das Auffinden der Digitalisate Metadaten ausschlaggebend, die unabhängig von der Anordnung in den Schränken abgefragt werden können.

Mit dem Digitalisierungsprojekt entsteht nicht nur ein bebildeter Katalog, sondern ein komplexes Gebilde, das einerseits aus der Datenbank, andererseits aber auch aus den originalen Dias in ihrer derzeitigen Aufstellung besteht. Die digitale Sammlung bildet die reale Sammlung ab. Dieses Verhältnis ist fragil, da die realen Sammlungsobjekte, die wir so wenig wie möglich manipulieren – also etwa beschriften oder bekleben – wollten, von ihrer digitalen Repräsentation „nichts wissen“. Nur wenn die derzeitige Anordnung der Dias im Magazin bestehen bleibt, ist die Verbindung zwischen beiden Welten gewährleistet. Im Dateinamen des Digitalisats ist der derzeitige Aufbewahrungsort kodiert. So kann ermittelt werden, dass ein

⁷ Mehrfach fanden, u.a. 2001/02 und 2009 Zählungen und Sortierarbeiten statt, die aber nicht zu Ende geführt werden konnten (Unterlagen in der Mediathek). Publikationen zur Sammlung u.a. Haffner 2007.

Datensatz beispielsweise das siebte Dia aus Schrank 8, Reihe C, Fach 5 repräsentiert. Eventuelle Sortierarbeiten, die – wie gesagt – durch den Digitalkatalog begünstigt werden, müssen daher sorgfältig in letzterem dokumentiert werden, damit die Auffindbarkeit gewährleistet bleibt.

Konzepte und Wege

Wie sind wir nun bei diesem, im Wesentlichen zwischen April 2016 und Oktober 2017 durchgeführten, Projekt vorgegangen? Das Leitprinzip war „keep it simple“. Das war auch nötig: Der Plan, die Sammlung in ein bis zwei Jahren zu digitalisieren, war zuvor für unmöglich gehalten worden. Zudem stellte sich die Frage, woher die Mittel dafür kommen sollten. Die Medienkommissionsförderung der HU, die bereits im Jahr 2012 ein Pilotprojekt zu Lehrbildsammlungen gefördert hatte,⁸ erwies sich als nicht ausreichend. Forschungsförderung kam bei dem Projektprofil kaum in Frage. An der Universität Halle konnte der durch Pionierforschung zu den Medien der Kunstgeschichte ausgewiesene Heinrich Dilly in den Jahren 2004-06 die Erschließung der ca. 25.000 Stück umfassenden Sammlung noch im Rahmen eines DFG-Projekts mit wissenschaftlichen Mitarbeitern durchführen.⁹ Zehn Jahre später, im Jahr 2015, erschien es aussichtslos, für ein Vorhaben, bei dem es um die Digitalisierung einer Sammlung geht, DFG-Mittel zu erhalten, auch wenn die materielle Sammlungskultur derzeit einen wissenschaftstheoretischen Höhenflug erlebt. Im Rahmen des „material turn“ wird wieder auf die „Sprache der Objekte“ gehört.¹⁰ Im Rahmen von spezifischen Forschungsfragestellungen ist die vollständige Erschließung von Sammlungen jedoch kaum zu realisieren. Wir wollten das in Kauf nehmen, aber selbst ein deutlich theoretischer aufgestelltes, im Jahr 2013 gemeinsam mit dem Sammlungskoordinator Jochen Hennig und dem Deutschen Museum in München beantragtes Projekt, bei dem Lehrbilder im universitären und musealen Kontext eher exemplarisch untersucht werden sollten, fiel durch das Förderraster.

Nachdem die Wissenschaftsförderung kaum mehr Erfolg versprach, haben wir den Blick auf die Kulturförderung gerichtet und in der seit fünf Jahren bestehenden Servicestelle Digitalisierung des Landes Berlin eine Unterstützerin gefunden.¹¹ Das war keineswegs selbstverständlich, denn die Aufgabe von DigiS ist es vor allem, den Einrichtungen in Berlin, die Kulturgüter bewahren bei der Digitalisierung und Erschließung ihrer Bestände unter die Arme zu greifen. Wir waren die erste Universitätseinrichtung, die sich erfolgreich mit einem Projekt zur Erschließung einer eigenen Sammlung bewarb. Inzwischen waren wir auch mit einem Antrag für ein weiteres Projekt erfolgreich, das in diesem Jahr umgesetzt wird.¹²

⁸ Das Projekt „Lehrbildsammlung digital“ mit zwei studentischen Hilfskräften erstreckte sich auf Diasammlungen (Glasdias und Kleinbild) der Fächer Psychologie, Kunst- und Bildgeschichte, Theaterwissenschaft und Theologie und hatte eine Laufzeit von einem Jahr (<http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/institut/mediathek/projekte/medienkommission-projekt-lehrbildsammlung-digital/>).

⁹ <http://diathek.kunstgesch.uni-halle.de/dbview/>.

¹⁰ Vgl. die geradezu bahnbrechenden Empfehlungen des Wissenschaftsrats zu wissenschaftlichen Sammlungen als Forschungsinfrastrukturen (<https://www.wissenschaftsrat.de/download/archiv/10464-11.pdf>), oder der BMBF-Schwerpunkt „Sprache der Objekte“ (https://www.bmbf.de/pub/Sprache_der_Objekte.pdf).

¹¹ <https://www.digis-berlin.de/projektpartner/archiv/archiv2016/>. Die benötigten Geräte wurden über das Großgeräteprogramm erworben, Hilfskräfte für ein weiteres halbes Jahr wurden durch die Fakultät finanziert.

¹² Projekt „Denkmalbilder“ (<http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/institut/mediathek/projekte/denkmalbilder-diaarchiv-feist/>).

Ich will nun versuchen, das Grundkonzept unseres Projekts zu skizzieren, dessen unkonventionelle Spezifika sicherlich mit zum Fördererfolg beigetragen haben.

1. Zielstellung

Eine Besonderheit war zunächst der Aufmerksamkeitsfokus, die spezifische Fragestellung. Anders als bei üblichen Bilddatenbanken, vor allem im kunsthistorischen Bereich, haben wir den Fokus nicht primär auf den Bildinhalt, sondern auf das Glasdia als historisches Objekt gerichtet. Die Fotothek in Florenz und der von Costanza Caraffa eingeführte Begriff des „Fotoobjekts“, der auch für die anderen Sammlungen der Mediathek eine Rolle spielt, waren hier eine wichtige Anregung.¹³

Des Weiteren richtete sich unser Interesse auf die gesamte Sammlung. Die einzelnen Dias sind von sehr unterschiedlicher Qualität, manche sind Repros nach schlechten Vorlagen, andere sind Unikate, andere wiederum frühe Beispiele qualitätvoller Firmenproduktion. Eine Auswahl nach fotografischen oder sonstigen Qualitätsmaßstäben, wie sie im Jahr 2002 bei einer begonnenen, aber nicht weitergeführten Digitalisierung von ca. 100 Glasdias getroffen wurde, kam nicht mehr in Frage.¹⁴ Die Objekte gelten uns als prinzipiell gleichwertig, im Blick liegt die Sammlung als solche.

2. Digitalisierungskonzept

Mit diesen Voraussetzungen hängt das Digitalisierungskonzept zusammen. Anstelle von hochaufgelösten Scans war unser Ziel ein Foto, das lediglich ausreichende Informationen enthalten sollte. Dafür wählten wir eine Aufnahmesituation, bei der die Glasdias zugleich im Durchlicht und im Auflicht aufgenommen werden, und zwar mit einer Auflösung von knapp 600 dpi – das ist für die eigentlich für vergrößernde Projektion bestimmten Dias relativ niedrig. Dieser eingeschränkte Anspruch ist nicht bloßer Verzicht. Größere Digitalisate würden für das Hauptinteresse des Projekts, die Struktur und Genese der Sammlung zu verstehen, keine neuen Erkenntnisse, aber Probleme bei der Datenspeicherung und Handhabung mit sich bringen. Ist das fotografische Einzelwerk gefragt, kann nachträglich eine einzelne hochaufgelöste Aufnahme angefertigt werden.

Da die gängigen Digitalisierungsdienstleister das von uns gewünschte Format – also die gleichzeitig in Auflicht und Durchlicht vorgenommene Gesamtabbildung der Dias – nicht anboten und ohnehin ein großer Teil des Arbeitsaufwands in der Handhabung und Reinigung der Objekte im Haus bestand, entschieden wir uns für ein vollständig in Eigenregie und im eigenen Haus durchführbares Verfahren.

Der aktuelle Stand derameratechnik war dabei ein weiterer Pluspunkt. Waren noch vor wenigen Jahren nur Scanbacks oder spezielle Reprokameras in der Lage ausreichend große Bilder zu erzeugen, erreichen die seit Mitte der 2010er Jahre erhältlichen Spitzenmodelle von Spiegelreflexkameras für den Massenmarkt¹⁵ eine so hohe Auflösung, dass mit einer

¹³ Vgl. Caraffa 2009.

¹⁴ Digitalisierung ausgewählter Dias aus Schrank 1, Architektur Frankreich. Die Digitalisate sind noch vorhanden, aber bislang noch nicht online zugänglich. In einer zukünftigen Datenbank, die mehrere Digitalisate des gleichen Objekts verwalten kann, werden sie ebenfalls gezeigt werden.

¹⁵ Verwendet wurden die Kamera Nikon D810 (Vollformatchip mit 36MP Auflösung) mit Makroobjektiv 60mm, die ebenfalls über das Großgeräteprogramm der Fakultät als Teil einer Reproanlage erworben werden konnte.

Aufnahme 6 Dias zugleich aufgenommen werden können. Das ermöglichte eine weitaus höhere Aufnahmegeschwindigkeit als z.B. mit einem Flachbettscanner.¹⁶ Der größte Zeitbedarf beim Digitalisieren entstand allerdings – wie sich herausstellte – nicht beim Fotografieren, sondern durch das Entnehmen, Reinigen ggf. Reparieren sowie Zurücksortieren der Glasdias. Dennoch konnte das Team studentischer Hilfskräfte, bestehend aus Lèonie Cujé, Sonja Kirschning und Tessa Smith, pro Woche bis zu 1200 Glasdias aufnehmen.

3. Erschließungskonzept

Noch mehr Zeit als der gesamte Digitalisierungsprozess beansprucht freilich die inhaltliche Erschließung (die Katalogisierung), die immer noch andauert. Für diese Erschließung haben wir – das ist der dritte spezifische Punkt des Projekts – ebenfalls ein eigenes Konzept entwickelt. Grundsätzlich folgt es dem Slogan „Identifizieren anstatt Beschreiben“. Dies betrifft vor allem den Bildinhalt. Der materielle Gegenstand, also das Dia mit seinen Beschriftungen und ggf. äußeren Besonderheiten, wird durchaus individuell beschrieben. Nicht jedoch der Bildinhalt. Gegenüber früheren Bilddatenbank-Projekten, etwa Foto Marburgs HiDA-MIDAS der 1980er und 90er Jahre¹⁷ oder auch dem Imago-Projekt des IKB aus der Zeit um 2000,¹⁸ wo alle gewünschten Informationen in der Bilddatenbank eingetragen sein mussten, haben sich die Verhältnisse stark geändert. Das Internet und die dadurch entstandene globale Verknüpfung von Information sind eine Realität geworden, die wir nutzen können und wollen. Ausgehend von der Erkenntnis, dass die Glasdias in unserem Bestand weitgehend bekannte Kunstwerke zeigen, kann angenommen werden, dass die Vorlagen bereits an anderer Stelle beschrieben oder wenigstens identifiziert sind.¹⁹ Ein Verweis auf die Online-Angebote der zuständigen Museen oder Denkmalbehörden genügt freilich nicht, da diese Quellen nur mit großem Aufwand gefunden werden können und ihre Adressen oft nicht langfristig stabil bleiben. Eindeutige und dauerhafte Identnummern sind mindestens eben so wichtig wie weiterführende Informationen. Stabile Identnummern werden schon seit längerem im Zusammenhang mit sogenannten Normdaten verwendet. Bei diesem, aus dem Bibliothekswesen stammenden, Konzept ging es zunächst um die einheitliche Schreibung von Namen, etwa bei Buchautoren. Eine „normierte“ Bereitstellung weiterführender Informationen (etwa biographische Daten) folgte in einem nächsten Schritt und bildet einen zweiten Aspekt. Während im internationalen Bibliothekswesen derartige Normdaten für Personen in großem Umfang bereit stehen, ist das für Bau- und Kunstwerke in weitaus geringerem Umfang der Fall. Das liegt nicht zuletzt am grundsätzlich anderen Gegenstand.

¹⁶ Allerdings kann mit einem fotografischen Verfahren nicht die gleiche Schärfe erreicht werden, wie mit einem Scanner. Das ist derzeit auch bei entsprechenden Dienstleister-Angeboten festzustellen, die bei der hochauflösenden Reproduktion der Einzelbilder inzwischen auch das Abfotografieren mittels einer Reprokamera anstelle des Flachbettscanners (bei Großformaten) oder Diascanners (bei Kleinbildformaten) einsetzen. Die etwas geringere Schärfe war für die Ziele unseres Projekts jedoch keine wesentliche Einschränkung bzw. wurde in Kauf genommen, da das Projekt mit einem Scanner nicht durchführbar gewesen wäre.

¹⁷ Vgl. Laupichler 2015.

¹⁸ Vgl. hierzu: Dorothee Haffner, Ein kunsthistorischer Thesaurus für die Diathek, in: AKMB-news, 7 (2001). S. 23-26.

¹⁹ Dieses Konzept zielt auf eine gegenständliche Auffassung des abgebildeten Kunstwerks, nicht auf die Bildhaftigkeit des Fotos. Dass diese auf anderem Weg zu ihrem Recht kommen kann, ist damit aber keineswegs ausgeschlossen.

Wie die Bezeichnung schon sagt, sind Individuen gut geeignet, identifiziert zu werden, sei es durch einen eindeutigen Namen oder eine Nummer. Michelangelo hat bei der Deutschen Nationalbibliothek beispielsweise die sog. GND-Nummer 118582143 und ist über diese identifizierbar, ungeachtet der Dutzenden von Schreibweisen seines Namens. Identnummern und Normdaten für Kunstwerke, sogenannte Werknormdaten, sind weniger weit verbreitet. Auch das ist nicht überraschend, sind doch sowohl die Definition, was als ein Kunstwerk zu gelten hat, als auch die Frage, wo dessen Grenzen liegen, kaum selbstverständlich – etwa bei Mehrteiligkeit, partieller Veränderung, Kopien etc. Während das Getty-Institute ein eigenes Werkregister aufbaut²⁰ und Foto Marburg mit der Deutschen Nationalbibliothek ein schwerfälliges, auf Jahre angelegtes DFG-Projekt zu Werknormdaten in Angriff genommen hat,²¹ haben wir uns auf einen neuen Stern am Informationshimmel fokussiert: Wikidata²². Wikidata ist eine offene Datenbank, die seit 2012 im Umfeld der Wikipedia aufgebaut wird, und aus mehreren Gründen besonders interessant. Sie enthält bereits eine große, schnell wachsende Anzahl an Datensätzen zu Kunstwerken. Zudem bietet sie nahezu unbegrenzte Möglichkeiten, weitere Informationen über den jeweiligen Gegenstand in Form von einfachen Aussagestatements zu speichern. Stellt man eine Verbindung mit dem Wikidata-Datensatz her, können dessen Informationen später genutzt werden. Bei der Erschließung der Glasdias können bekannte Tatsachen über die dargestellten Kunstwerke direkt übernommen werden und müssen nicht für jedes Dia einzeln ermittelt werden. Da ein Wikidata-Datensatz seinerseits Identnummern von weiteren „Normdatensätzen“ speichert, kann in Zukunft über diese Verbindung potentiell das Weltwissen zu dem Bildgegenstand in das eigene System hereingeholt werden. In einer Situation, in der zehntausende von Bildern zu handhaben sind und Einzelrecherchen aus Zeitgründen ausgeschlossen sind, stellt das eine fundamentale Erleichterung für die Bearbeiter dar. Unabhängig von der Glaubwürdigkeit und von der tatsächlichen Nutzung des in Wikidata enthaltenen Kontextwissens, bildet bereits die eindeutige, normierte Identifizierung des jeweiligen Bildgegenstands einen Wert an sich. Mit ihm sind die Voraussetzungen für weiterführende, auch kommunikative, Operationen gegeben.

Wikidata definiert Datensätze für Personen, Orte, Objekte, aber auch für abstrakte Konzepte, also für alles, was sich als informationstechnische Einheit fassen lässt. Die Datensätze bestehen jedoch im Unterschied zur Wikipedia nicht aus einem – mehr oder weniger zuverlässigen – Artikel in Textform, sondern aus einem Faktengerüst in Form qualifizierter Beziehungen zu weiteren, vergleichbar strukturierten Entitäten.

²⁰ Datenbank CONA (Cultural Objects Name Authority; <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/cona/>)

²¹ Projekt GND4C – GND für Kulturdaten (<http://gepris.dfg.de/gepris/projekt/397117160>).

²² <https://www.wikidata.org>.

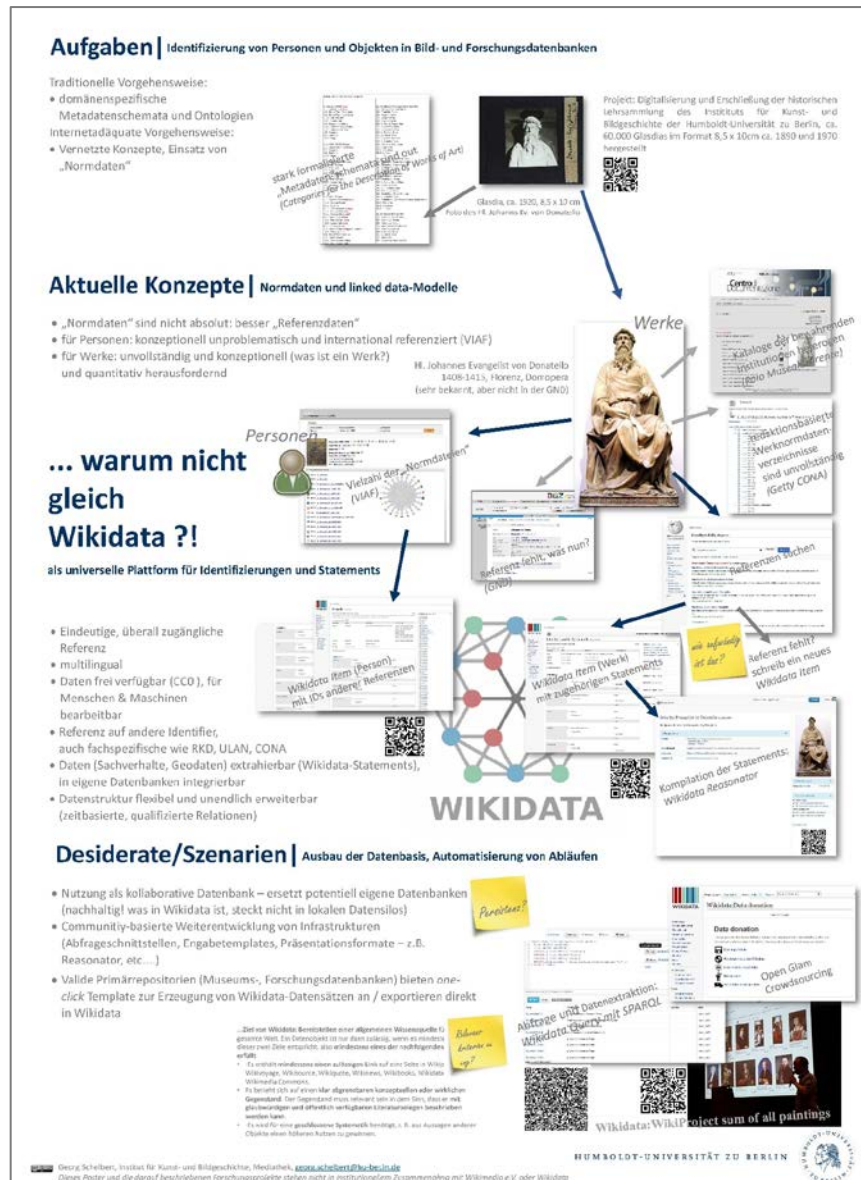


Abb. 2. Poster Warum nicht gleich Wikidata? (Georg Schelbert, Tagung Digital Humanities im deutschsprachigen Raum Bern 2017)

Es ist das Faktengerüst, das wir für die Erschließung der Dias brauchen, zumal diese – wie bereits gesagt – weitgehend kanonisches Kulturgut wiedergeben. Konkret bedeutet das, dass beispielsweise der Wikidata-Eintrag zu einem Bauwerk, nehmen wir die Kathedrale von Amiens, mit unserem Datensatz verbunden wird, in dem der Wikidata-Identifizier in der Glasdia-Datenbank eingetragen wird. Nähere Informationen, etwa darüber, dass sich das Bauwerk in Frankreich befindet, bestimmte geographische Koordinaten besitzt, dass es sich um einen Kirchenbau handelt etc., müssen nicht eigens in unserer Bilddatenbank gespeichert werden; sie können jederzeit aus Wikidata abgerufen werden. Darüber hinaus dient der Wikidata-Datensatz als Verbindungsstelle zu weiteren Informationen, die anderswo vorgehalten werden. Beispielsweise ist im Wikidata-Eintrag zur Kathedrale von Amiens auch vermerkt, welche Nummer im Welterbesystem der UNESCO der Bau hat. Mit dieser Information kann eine direkte Verbindung zu den Informationen der UNESCO hergestellt werden.

So weit das Prinzip. Freilich haben wir es nicht nur mit Welterbestätten zu tun und nicht einmal immer mit sehr bekannten Werken. Für Gemälde und Skulpturen oder gar Handzeichnungen gibt es bislang nur selten eigene Wikidata-Einträge. Gleiches gilt aber auch für die Gemeinsame Normdatei, die Getty Vokabulare oder andere Normdaten-Verzeichnisse.

Im Unterschied zu diesen können in Wikidata fehlende Einträge jederzeit angelegt werden und stehen sofort zur Verfügung. Auch dieser Umstand spielte bei der Entscheidung für das Arbeiten mit Wikidata eine Rolle. In der Praxis hat sich die Eingabe für unser kleines Team bislang allerdings als zu aufwändig erwiesen. Das liegt zum Teil an der komplexen Sprache, mit der Wikidata gesteuert wird. Wer einmal die SPARQL-Abfragesprache ausprobiert hat, weiß wovon die Rede ist: Digital ist das neue Latein! Auch die anderen bereits genannten Aspekte des Arbeitens mit Wikidata, die Nutzung der dort enthaltenen oder dort erreichbaren Informationen, haben wir aus Kapazitätsgründen noch nicht in die Tat umgesetzt. Dass die Arbeit mit Wikidata noch nicht in dem Umfang praktiziert wird, wie eigentlich geplant, tut jedoch dem Prinzip keinen Abbruch. In Zukunft sind einfacher zu bedienende Oberflächen und eine immer besser geschulte Nutzergemeinschaft zu erwarten.

Auch wenn wir letztlich noch auf digitaler Sparflamme arbeiten und noch keine Informationen „aus der Welt“ aktiv in unsere Datensätze hereinholen, ist diese Option eingeplant und kann später als zusätzliche Schicht auf das Projekt aufgesetzt werden. Die bislang vergleichsweise spärlichen Metadaten unserer Datensätze bereiten uns daher nur mäßige Sorge. Schon jetzt erlauben die vorhandenen Wikidata-Nummern das präzise Auffinden und den Austausch mit anderen Wissensressourcen. Andere Anwendungen, die ebenfalls Wikidata-Nummern verwenden, können den betreffenden Gegenstand auch in unserer Datenbank sofort finden.

Die Idee, Wikidata als Infrastruktur für die Erschließung von kunsthistorischen Bildsammlungen einzusetzen, hat sowohl Digis hinsichtlich der Förderung überzeugt, als auch beim Wettbewerb um den Berliner Digital Humanities-Preis, wo die Jury dem Projekt 2017 den 2. Preis verlieh.²³

4. Flächendeckendes, jederzeit offenes Vorgehen

Ein weiteres – viertes – grundlegendes Prinzip des Projektes ist das flächendeckende Vorgehen. Es klang schon an: Weder wird eine Auswahl getroffen, noch wird Schritt für Schritt jeder Schrank in aller Tiefe bearbeitet. Letzteres hätte wohl dazu geführt, dass das Projekt bei wenigen Schränken stehen geblieben wäre. Stattdessen wird grundsätzlich in Schichten oder Stufen vorgegangen. Ziel ist, möglichst auf jeder Bearbeitungsstufe die gesamte Sammlung für die potentielle Weiterverwendung aller Art zur Verfügung zu haben – und zwar online: Zunächst als Bilddigitalisate, dann als minimale Datensätze, schließlich als erweiterte Datensätze. Es sollen also keine Bestände weggesperrt werden, „weil sie noch

²³Berliner DH Preis des Interdisziplinären Forschungsverbunds Digital Humanities: <http://www.ifdhberlin.de/dh-preis/>. Sicher nicht nur durch unser Projekt – aber vermutlich auch dadurch – ist inzwischen Bewegung bei den großen Institutionen entstanden. Die Deutsche Nationalbibliothek, die auf Anfrage vor 15 Jahren noch größte Verwunderung äußerte, wie ein Nicht-Bibliothekar nach (Personen-)Normdaten, die doch nur für den internen Bibliotheksgebrauch seien, fragen könne, veranstaltet nun im Dezember 2018 in Frankfurt eine erste „Convention“ zur Gemeinsamen Normdatei, die „GNDCon“ und lädt dazu nicht nur – ich zitiere – „A wie Archive, F wie Forschung und M wie Museen“ ein, sondern auch „W wie Wikipedia und Wikidata“ <https://wiki.dnb.de/display/GNDCON2018/GNDCon+2018>.

nicht fertig sind“. Indem das Prinzip des flächendeckenden Arbeitens möglichst zügig in den Online-Raum überführt wird, können viele Arbeitsschritte raum- und zeitunabhängig durchgeführt werden. So kann die inhaltliche Erschließung, unabhängig von der Zugänglichkeit des Archivs, am Rechner erfolgen, theoretisch auch an einem ganz anderen Ort. Dieses Vorgehen erlaubt es, dass das Stammteam der Mediathek in Schwachlastzeiten einen Großteil der Erschließung übernehmen kann, ohne eigens ins Magazin gehen zu müssen. Es ist mittel- bis langfristig unvermeidlich, die vereinfachte und verteilte Arbeitsweise – etwa im Sinn eines Crowd Sourcing – noch weiter zu entwickeln,²⁴ da eine Vollerschließung aller Glasdias mit den derzeitigen Mitteln erst in mehr als 10 Jahren erreicht würde.

Das offene Konzept betrifft auch das Umfeld des Projekts. Zusätzliche Informationen, etwa Quellenmaterialien oder Daten zu Personen, Lehrprogrammen oder Firmen sind in einem Wiki, also ebenfalls einer Online-Umgebung, weitgehend öffentlich sichtbar.²⁵ Wir betrachten diese Daten nicht als „Freiwild“, sondern als eine erste Form der Publikation, auch wenn konkretere Forschungsergebnisse in klassischen Publikationsformen wie Artikeln erscheinen sollen. Als Vorgeschmack auf mögliche Forschungsarbeiten zum Thema Glasdia-Sammlung möchte ich ein paar Beispiele dafür geben, welche Erkenntnisse wir im Verlauf des Projekts bereits gewinnen konnten.



Abb. 3 Wiki der Mediathek als Kommunikations und Publikationsplattform für das Projekt und die Forschung im Umfeld (Stand Juni 2018).

²⁴ Hierzu fehlen derzeit vor allem technisch-infrastrukturelle Voraussetzungen, die für ein Crowd-Sourcing mit Außenstehenden nur selektiv bearbeitbare Bereiche bereitstellen (z.B. nur ein Feld, in dem Wikidata-Identifizierungen getätigt werden können, während der Rest der Daten nicht editierbar ist). Ferner wären Umgebungen vorteilhaft, die zusätzliche Hilfestellungen geben. Das könnte etwa die Bereitstellung von Abbildungen sein, unter denen die richtige – sofern vorhanden – ausgewählt werden muss. Martin Raspe hat einen Prototypen auf der Basis der Google Custom Search entwickelt, der Abbildungen aus Wikimedia Commons mit passender Wikidata-ID zur Auswahl vorschlägt. Als weiterer Schritt wäre auch der Einsatz von pattern recognition bzw. Computer Vision denkbar.

²⁵ Die Überblicksseite zur Rubrik Glasdias, die inzwischen etwa 20 Seiten umfasst, ist folgende: https://wikis.hu-berlin.de/mediathek/Glasdias_Sitemap.

Die Spuren der Sammlung

Alle konkreteren Erkenntnisse wurden bislang aus der Diasammlung selbst gewonnen, weil praktisch kein Quellenmaterial zu Aufbau und Pflege des Archivs erhalten ist. In der Mediathek sind keine Inventare oder sonstige Quellen zur Beschaffung und Nutzung der Glasdias vorhanden. Auch im Universitätsarchiv befinden sich nach aktuellem Kenntnisstand keine weiteren Unterlagen; allerdings stehen detailliertere Überprüfungen nach dem nunmehr abgeschlossenen Umzug an den Eichborndamm noch aus. Abgesehen von Vorlesungsverzeichnissen und Jahresberichten ist die Sammlung selbst ihre einzige Quelle. Diese erfordert eine gründliche Autopsie und ein phänomenologisches, anhand von Indizien operierendes Vorgehen. Das ist eine methodologisch interessante Herausforderung.²⁶



Abb. 4. Neben städtebaulichen Themen, insbesondere aus dem Bereich des Wiederaufbaus von Berlin und anderen Städten der DDR enthalten die Bestände der Deutschen Bauakademie auch kanonische Werke der Architekturgeschichte – jedoch nicht immer mit perfekter Ortskenntnis beschriftet.

Dem Arbeitsteam und mir sagten die verschiedenen Nummerierungen, Beschriftungen, Farben und sonstigen äußeren Charakteristika der Dias anfangs wenig. Inzwischen können wir viele Merkmale deuten und einordnen. Langsam gewinnen wir den Überblick über den Aufbau und die Entwicklungsstruktur des Gesamtbestands. Erst durch die Digitalisierung wurde dies möglich. Es handelt sich zwar nicht um „big data“ im engeren Sinn, trotzdem gewinnt man erst am Bildschirm einen Überblick. Indem wir Tausende von Dias ohne großen Aufwand durchblättern und vergleichen, können wir Muster erkennen. Die Mischung aus visuellem Tableau und Navigation mit Hilfe von Metadaten stellt wohl immer noch das typischste digitale Anwendungsszenario in der Kunstgeschichte dar. Das bereits von Foto Marburgs Bildindex, prometheus, imago und anderen Bild-datenbanken bekannte Browsen durch die Bilder, funktioniert mit unserem – ansonsten etwas nüchternen – Programm „imeji“ noch schneller. Selbst

²⁶ Direkt zugängliche Quellen sind u.a. die Jahresberichte der Universität („Chronik für das Rechnungsjahr ...“) und die Auswertungen von Archivmaterial in den Diplomarbeiten Luft 1957 und Funke 1983.

online ist eine Geschwindigkeit möglich, die oft nur bei lokalen Anwendungen erreicht wird.²⁷

Manche Sachverhalte fallen gleich ins Auge, so etwa die Tatsache, dass es viele Dias gibt, die anstelle von schwarzem Papier von einem eigenartigen genoppten, gelblichen Klebeband gerahmt sind. Hier handelt es sich um einen Teilbestand, den man sogar vor den Schränken stehend sofort erkennen kann. Das Klebeband – auch „Gänsehautband“ genannt – ist ein bekanntes DDR-Produkt. Dieser Umstand, und dass die Dias mit „DBA“ beschriftet sind, was sich unschwer als Deutsche Bauakademie auflösen lässt, weist – ebenso wie die vielen Architektur und Städtebau der DDR und des Ostblocks betreffenden Inhalte – darauf hin, dass diese Bilder erst nach 1958 von Gerhard Strauss eingebracht worden sind, der von der Bauakademie kam (vgl. Abb. 4).²⁸

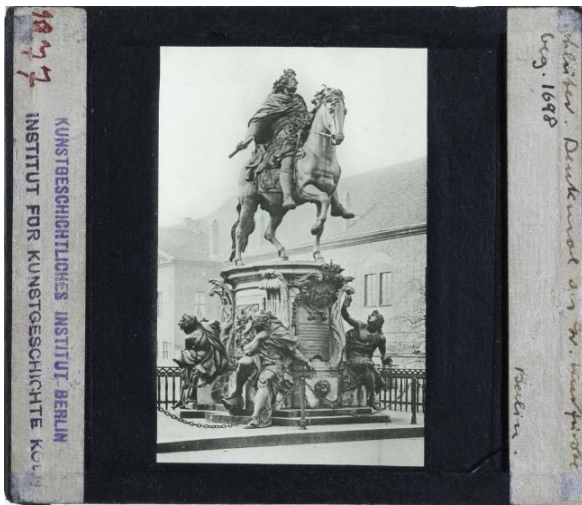


Abb. 5. Dia, wohl Reproaufnahme nach Fotovorlage, mit Inventarnummer und Stempel des kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln und zusätzlichem Stempel des Berliner Instituts.



Abb. 6. Dia von ca. 1905 der Firma Stöckner mit zwei Stempeln „Professor A.E. Brinckmann“ und einem Stempel des kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln.

Etwas überraschender war das Erlebnis, vergleichsweise häufig Dias vorzufinden, die einen Stempel der Universität Köln tragen. Dass es sich hier nicht – wie man vermuten könnte – um die Nachkriegsspende einer ausgerichteten West-Sammlung an die armen Volksgenossen im Osten handelte, wurde durch Funde gelegentlich parallel vorhandener Berliner Vorkriegs-Stempel deutlich, bei dem der Name des Instituts als „Kunstgeschichtliches Institut Berlin“ ausgeschrieben ist (Abb. 5). Nach dem Krieg hat man hingegen einen Stempel verwendet, bei dem der Institutsname als „Kunstgesch. Institut Berlin“ abgekürzt ist. Aus derlei Beobachtungen können unter Hinzunahme weiterer Sachverhalte lediglich Schlüsse gezogen werden. Die Hypothese lautet in diesem Fall, dass Albert Erich Brinckmann, als er 1931 aus Köln als Ordinarius nach Berlin kam, eine nicht unbedeutende Menge Dias von dort mitbrachte. Die Vermutung erhärtete

²⁷ imeji ist eine Entwicklung der Max-Planck-Digital Library (<https://github.com/MPDL/imeji/>), an der das IKB zeitweilig beteiligt war. Es ist kurz- bis mittelfristig geplant, die Daten in das Medienrepositorium der HU zu überführen, das ähnlich strukturiert ist.

²⁸ Zu Gerhard Strauss, mit dem das Institut erst eine Prägung im Sinne der DDR-Hochschulpolitik erhielt, vgl. Brandt 2010.

sich schließlich durch das Vorkommen seines eigenen Stempels auf einigen dieser Dias (vgl. Abb. 6).

Das gesamte Erscheinungsbild der Dias über nahezu 100 Jahre hinweg ist nach wie vor nicht leicht zu überblicken. Das gilt besonders für die Inventarnummernsysteme. Nachdem wir anfangs mindestens 6 verschiedene Inventarisierungsphasen mit eigenen Nummerierungssystemen angenommen hatten, konnten wir nach und nach Manches ausschließen und Anderes zusammenführen.

So stellte sich heraus, dass die Nummern auf den zahlreichen Dias der Firma Franz Stödtner – die eng mit dem Institut verbunden war²⁹ – keine Inventarnummern darstellten, sondern Bestellnummern der Firma. Die teils in den sechsstelligen Bereich hineinreichenden Zahlen konnten schlecht als fortlaufende Inventarnummern erklärt werden. Der Umstand, dass sie wie die Inhaltsangabe von Hand geschrieben sind, ließ zunächst an eine Beschriftung im Institut denken. Tatsächlich ist hier jedoch nicht die Handschrift eines Fotografen, eines Assistenten oder gar eines Professors zu sehen, sondern diejenige einer Bürokräft der Firma Stödtner.³⁰ Auch hier hat uns das Internet geholfen, indem wir andere Exemplare der gleichen Dias von Stödtner ermitteln und vergleichen konnten, beispielsweise aus der Univ. Complutense Madrid (Abb. 7, 8).³¹



Abb. 7. Stödtner-Dia 13146, Exemplar IKB, Ende 1920er Jahre.



Abb. 8. Stödtner-Dia 13146, Exemplar der Universidad Complutense Madrid, ca. 1915.

²⁹ Franz Stödtner steht wie kein anderer Name für den Erfolg des Dias in der Kunstgeschichte und darüber hinaus. Er war ein Schüler Grimms, bei dem er 1895 promovierte (vgl. Haffner 2007). Er hatte erkannt, dass sich hier ein neuer Markt eröffnet und entschied sich anstelle der akademischen Karriere für den Aufbau eines fotografischen Unternehmens, das sich unter dem Namen „Institut für wissenschaftliche Projektion“ vor allem auf die Herstellung und den Vertrieb von Dias spezialisierte. Richard Hamann, der ebenfalls in Berlin studierte und 1913 beim Antritt seiner ersten Professur in Marburg Foto Marburg gründete, hatte bei Stödtner wohl die ersten Lehrstunden verbracht. Im Zuge der Arbeit an unserer Sammlung bieten sich gerade über die Stödtner-Dias immer wieder Anknüpfungspunkte zu anderen Sammlungen.

³⁰ Diese Praxis mag zunächst verwundern, erscheint aber sehr plausibel, wenn man bedenkt, dass die Firma Stödtner über 100.000 verschiedene Motive im Angebot hatte, bei denen jeweils nicht vorhergesehen werden konnte, wieviele in einem Jahr verkauft werden, so dass ein Etikettendruck auf Vorrat ein unverhältnismäßig größerer Aufwand gewesen wäre als die Beschriftung mit der Hand.

³¹ Dias der Fa. Stödtner bilden eine Abteilung des digitalen Objektkatalogs der Bibliothek der Universidad Complutense Madrid (<https://biblioteca.ucm.es/foa/54625.php>).

Nachdem einige weitere Annahmen ausgeschlossen wurden, kann mit einiger Wahrscheinlichkeit festgestellt werden, dass zumindest bis in die 1930er Jahre lediglich eine laufende Inventarnummer verwendet wurde. Die niedrigsten Zahlen, die bislang gefunden wurden, liegen bei 5000. Bei einer – den summarischen Jahresberichten der Universität zu entnehmenden – Produktionskapazität von ungefähr 1000 Stück pro Jahr beginnt die Verwendung von Inventarnummern also in den mittleren oder späten 1890er Jahren.

Warum diese Nummerierung zu Beginn der 1930er Jahre jedoch irgendwo jenseits der 44.000 endet und durch eine neue Laufnummer ersetzt wurde, ist noch nicht ermittelt. Vermutlich unter Albert Erich Brinckmann, der einen zweiten Fotografen einstellte³² oder unter Wilhelm Pinder gab es einen Bruch bei der Handhabung der Diasammlung, der noch untersucht werden muss. Einen weiteren großen Bruch bedeutete die Endphase des Zweiten Weltkriegs und die unmittelbare Nachkriegszeit. Wie Waltraut Irmscher (geb. Luft) in ihrer Diplomarbeit von 1957 zur Geschichte des Instituts in deutlich antiwestlicher DDR-Diktion schreibt (nachdem sie zuvor noch recht ehrfurchtsvoll über Wilhelm Pinder gehandelt hatte), wurden im November 1943 die Räume des kunstgeschichtlichen Seminars, die sich teils in der sog. Kommode befanden, „durch anglo-amerikanische Bomben vollkommen zerstört. In einer Nacht wurden die gesamten Bestände des Instituts, die in jahrelanger Arbeit von mehreren Generationen von Wissenschaftlern zusammengetragen worden waren, vernichtet. Die Diapositivsammlung wurde mit Ausnahme der Diapositive der Kunst des 19. Jahrhunderts und der französischen Kunst gerettet, wenn auch in völlig ungeordnetem Zustand“.³³

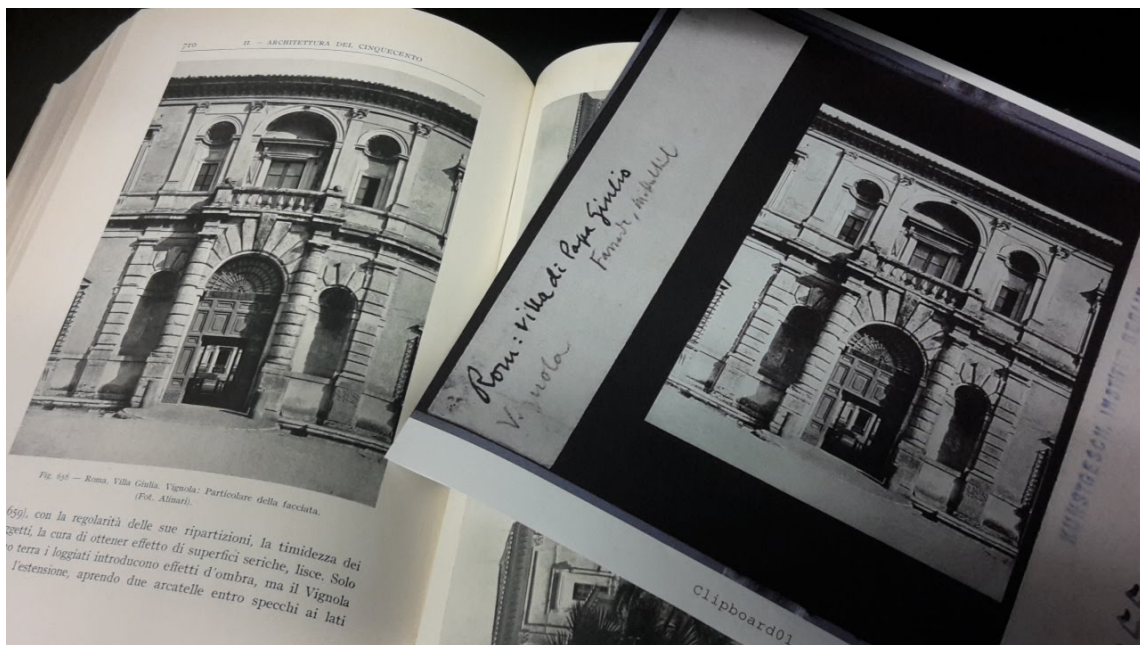


Abb. 9. Systematischer Ausbau des Bildbestands unter Richard Hamann mit klassischen Themen. Hier ein Beispiel für Reproduktionen aus Adolfo Venturis *Storia dell'Arte Italiana* (Vergleich mit vergrößertem Ausdruck des Diadigitalisats des Glasdias).

³² Luft 1957, S. 28.

³³ Luft 1957, S. 32.

Obwohl der Krieg für die Diasammlung vergleichsweise glimpflich verlaufen war, wurde die Sammlung unter Richard Hamann ab 1946 mit geradezu enzyklopädischem Furor, vor allem in den traditionellen Feldern der Kunstgeschichte, weiter aufgestockt – und das, obwohl das Institut zunächst nur eine Handvoll Studierende hatte. Dabei griff Hamann auf Gesamtdarstellungen wie Adolfo Venturis „Geschichte der italienischen Kunst“ und seine eigene „Geschichte der Kunst“ zurück (vgl. Abb. 9).³⁴ Die vielen hundert darin enthaltenen Abbildungen wurden anscheinend fast alle in Dias umgesetzt, wobei aber offensichtlich die – sicherlich in Hamanns Besitz befindlichen – Originalfotografien und nicht die vergleichsweise schlechten Abbildungen der in vielen Auflagen erschienenen Publikation für die Herstellung verwendet wurden.



Abb. 10. Unter Richard Hamann angefertigtes Repro-Dia 1952.

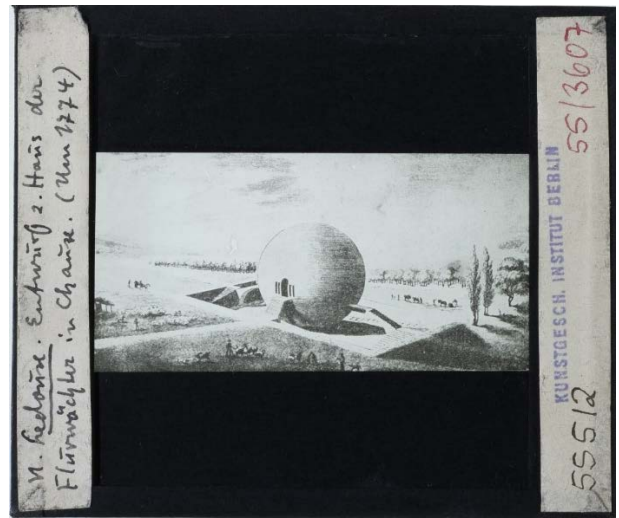


Abb. 11. Unter Richard Hamann angefertigtes Repro-Dia 1955.

Anhand eines zunächst verwirrenden doppelten Nummernsystems, das aus einer Laufnummer und einer Inventarnummer besteht und im Jahr 1951 begonnen wurde, kann relativ genau abgelesen werden, wie viele Dias in welchem Jahr angefertigt wurden (Abb. 10 u. 11). Bis 1960 waren es etwa 10.000 Stück. Durch den Umstand, dass neue Dias im Umfang von ein- bis zweitausend Stück pro Jahr angefertigt wurden, entstanden ähnliche, aber sich doch deutlich verschiebende Initialzahlen bei der Laufnummer und der Inventarnummer, von denen nur die letztere tatsächlich das Jahr anzeigt.³⁵ In den frühen 1960er Jahren folgte noch einmal eine

³⁴ Adolfo Venturi: *Storia dell'arte italiana*, Mailand 1901-1940; unter anderem die Bände des 11. Abschnitts, *Architettura del Cinquecento*, oder Corrado Ricci: *Baukunst und dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien*, Stuttgart 1912 (2. Aufl. 1922). Es ist anzunehmen, dass die Aufnahmen nach den noch heute in der Bibliothek befindlichen, relativ gut erhaltenen Exemplaren angefertigt wurden.

³⁵ Wohl mit dem Jahr 1952 wurde eine neue Laufnummer begonnen (vermutlich beginnend bei 52000, das betreffende Exemplar wurde jedoch noch nicht gefunden) und eine Inventarnummer, die sich aus einer Jahreszahl und ebenfalls einer Laufnummer zusammensetzte (52/1); hierbei ist allerdings von Anfang an eine Differenz von 5-6 festzustellen (niedrigstes bislang bekannte Nummernpaar: 52231 u. 52/236). Durch einen höheren jährlichen Produktionsumfang 1000 Dias verschoben sich die beiden Startziffern gegenüber der Jahreszahl (ablesbar z.B. an folgenden Nummernpaaren: 53091 und 52/1097 sowie 53709 und 53/1716). Die Zahl hinter der dem Schrägstrich der Inventarnummer bezeichnet die Gesamtproduktion seit Ende 1951 bzw. Anfang 1952.

Nummerierungsphase, die wieder mit Laufnummern arbeitete, möglicherweise anknüpfend an die bis 1950 geführte Nummernreihe.³⁶

Potentiale für die Forschung

Für eine häufig im Zusammenhang mit dem Einsatz von Dias diskutierte Frage, ob nämlich Heinrich Wölfflin die Doppelprojektion eingeführt habe oder doch erst Adolph Goldschmidt, wie Heinrich Dilly inzwischen mit guten Gründen annimmt,³⁷ liefert die Digitalisierung bislang keine konkreten Anhaltspunkte. In Hamburg war noch in den 1920er Jahren lediglich ein Projektor im Einsatz, wie die dortige Kollegin Anke Napp vermutet.³⁸ Neue Technologien setzen sich üblicherweise erst nach einer erheblichen Latenzzeit durch. Ebenso wie um das Jahr 2005, als es längst Beamer und Digitalbilder gab, immer noch Kleinbilddias im Einsatz waren, hat Herman Grimm neben der Projektion von Dias weiterhin Fotos im Seminar herumgereicht. Wölfflin hat zwar Doppelbilder in Buchpublikationen eingesetzt,³⁹ aber in der Vorlesung überwiegend wohl nur mit einem Projektor gearbeitet.

Unter Goldschmidts Institutsleitung wuchs der Lehrbetrieb deutlich an. Es lief geradzu eine – von zahlreichen außerplanmäßigen Professoren und Privatdozenten unterstützte – Vorlesungsmaschinerie, die freilich nicht ohne Wiederholungen auskam: Italienische Kunst der Renaissance und des Barock mit den Protagonisten Michelangelo und Raffael, Niederländische Malerei – als Einzelfigur oft Rembrandt –, die deutsche Kunst vom Mittelalter bis zum Barock, mit Protagonisten wie Dürer oder Holbein und die französische Architektur, waren Hauptthemen, die unter anderem von Eduard Hildbrandt – der die wölfflinschen Konzepte weitertrug –, Werner Weisbach, Oskar Fischel oder etwas später von Hans Kauffmann und Leopold Giese angeboten wurden. Einzelne Dozenten, wie der Byzantinist Oskar Wulff oder später Wilhelm Waetzold, bevorzugten eher ausgefallene Themen, der erstere unter anderem Entwicklungstheorien der Kunst und Kinderzeichnung, aber auch die Dante-Ikonographie.⁴⁰

Die Dias waren gewissermaßen der Brennstoff dieses regen Lehrbetriebs. Bemerkenswerterweise wird in den Vorlesungsverzeichnissen allerdings erst gegen Ende der 1920er Jahre explizit darauf hingewiesen, dass Lichtbilder gezeigt werden, während sich dann ab 1933 der Hinweis findet, dass ausdrücklich angegeben ist, wenn *keine* Lichtbilder zu erwarten sind. Hier ist nicht der Ort den Lehrbetrieb vertieft darzustellen, aber es wird deutlich, dass dieser gerade im Zusammenhang mit Hilfe der Glasdias genauer rekonstruiert werden kann: die verschiedenen Lehrformate vom Privatisimum bis zur Vorlesung; die für uns heute seltsam wirkende, stundenweise Verteilung der Veranstaltungen über zwei und mehr Tage der Woche

³⁶ Bislang ist es noch nicht gelungen, die Inventarnummer zu ermitteln, die den Übergang zur Neuzählung bzw. Fortführung einer älteren Nummernreihe markiert. Die Nummer 13458 beispielsweise muss hierzu jedoch bereits gehören, da sie ein Bild aus einer Zeitschrift von 1962 zeigt.

³⁷ Dilly 2009, S. 102ff, 104.

³⁸ Napp 2017, S. 15.

³⁹ Besonders konsequent in den erstmals 1915 publizierten kunstgeschichtlichen „Grundbegriffen“.

⁴⁰ Vgl. Vorlesungsverzeichnisse der Friedrich-Wilhelm-Universität. Zu den Lehrenden, von denen ein erheblicher Teil unter den Nationalsozialisten entlassen, verfolgt und ins Exil gezwungen wurde, siehe Thierse 2010. Die politische Wandlung des Instituts und der Universität ist bereits an den Vorlesungsverzeichnissen ablesbar.

- Sonntage eingeschlossen; die enge Verschränkung mit den Museums-sammlungen, die dazu führte, dass ein Teil der Seminare dort stattfand.



Abb. 12, Kürzel „Wff.“ für Oskar Wulff, wohl von der Hand des Fotografen, Beschriftung zum Bildinhalt von der Hand Wulffs, um 1925(?).



Abb. 13 Kürzel „Gi“, wohl für Leopold Giese von der Hand des Fotografen, um 1930(?)

Im Hinblick auf die konkrete Frage danach, welche Dias für welche Lehrveranstaltungen und für welche Dozenten angefertigt wurden, ist der Umstand besonders interessant, dass über einen bestimmten Zeitraum hinweg eine Kennzeichnung der Diapositive mit Buchstabenkürzeln üblich war. Offenbar bezogen sich diese Kürzel auf einzelne Lehrende. In einem Praxisseminar im Sommersemester 2018 widmeten wir uns insbesondere dieser Frage.

Wir wissen nicht genau, welche Arbeitsabläufe zu dieser Beschriftungspraxis geführt haben, aber vermutlich schrieb der Institutsfotograf, der die Dias vor allem nach Fotovorlagen aus Instituts- und Privatbesitz, seltener auch nach Mappenwerken und Büchern anfertigte, jeweils ein Kürzel auf die Pappmaske, bevor die abdeckende Glasplatte fixiert wurde. Das ansonsten noch unbeschriftete Dia konnte dann an betreffenden Dozenten übergeben werden. Der Bildgegenstand wurde damals in der Regel von den Dozenten selbst auf den Rahmen geschrieben. Erst als später überwiegend aus Büchern, die auch Bildunterschriften boten, abfotografiert wurde, stand stets ausreichend Information zur Beschriftung zur Verfügung, so dass diese Tätigkeit von anderen Personen, in der Regel Hilfskräften, übernommen werden konnte.

Anscheinend wurde die – freilich keineswegs durchgängig praktizierte – Namenskürzel-Kennzeichnung bereits vor dem ersten Weltkrieg üblich und bis in die frühen 1930er Jahre fortgesetzt, also vor allem unter dem Direktorat Goldschmidts, der der Bild- und Diasammlung bekanntermaßen besondere Aufmerksamkeit widmete. Nachdem es sich bei den Kürzeln in der Regel nur um ein oder zwei Buchstaben handelt und Lehrveranstaltungsthemen und die abgebildeten Werke nicht immer sehr spezifisch sind, war die Zuordnung oft nicht sofort einsichtig. Mit einiger Sicherheit lassen sich allerdings Goldschmidt, Wulff, Hildebrandt, Giese und Kauffmann identifizieren. Zu Wölfflins Zeiten wurde diese Kennzeichnung offenbar noch nicht gepflegt. Eine vor rund zehn Jahren eingereichte, unveröffentlichte Magisterarbeit fragte bereits nach der Verwendung von

Dias durch Heinrich Wölfflin.⁴¹ Zwar konnte sie sich auf den einzigen bisher bekannten Fall einer Berliner Vorlesungsmitschrift, der auch im Druck publizierten Mitschrift der Abschiedsvorlesung Wölfflins zur Kunst des 19. Jahrhunderts vom Sommer 1911, stützen.⁴² Aber da das Diaarchiv selbst kaum erlaubte, sich einen Überblick zu verschaffen, konnte – soweit aus den dem Verfasser zugänglichen Ausschnitten hervorgeht – nur nachvollzogen werden, welche *Werke* Wölfflin besprochen hat, nicht aber welche konkreten *Dias* Wölfflin verwendet hat. Letzteres zu ermitteln ist jetzt durch die Digitalisierung weitaus eher möglich. Auch wenn die gründliche Sichtung noch bevorsteht, kann bereits mit einiger Sicherheit gesagt werden, dass der größte Teil der Dias seiner Vorlesung nicht mehr vorhanden ist. Manches kann immerhin Wölfflins Zeit zugeordnet werden, einzelne Dias weisen aber auch direkte Spuren auf.

So hat Wölfflin auf einem Dia, das nicht von ihm beschriftet war, korrigiert, dass das abgebildete Gemälde, Arnold Böcklins *Odysseus und Kalypso* von 1883 sich nicht in Berlin, sondern in seiner Heimatstadt Basel befindet. Vielleicht nahm Wölfflin diese Korrektur bereits anlässlich einer früheren Vorlesung als der genannten von 1911 vor, da das Dia sicherlich einige Zeit früher angefertigt wurde. Die Inventarnummer 5844 weist auf eine Entstehungszeit vor 1900 hin.

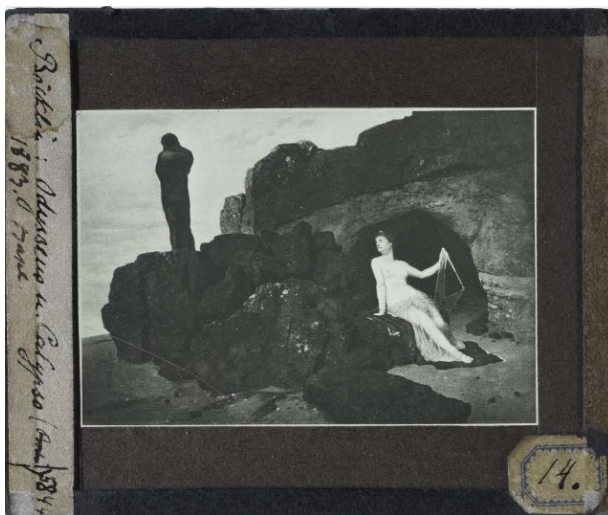


Abb. 14. Dia, um 1900, mit Korrektur der Beschriftung von der Hand Heinrich Wölfflins (Standort des Gemäldes „Basel“ anstatt „Berlin“). Das Dia wurde vermutlich auch in der letzten Berliner Vorlesung Wölfflins, die Kunst des 19. Jahrhunderts im Sommersemester 1911 verwendet.

Mit einem abschließenden Beispiel zeige ich noch einen besonders interessanten Fall, der ein Schlaglicht auf Aktivitäten und Verbindungen innerhalb des Instituts wirft, die aus der Literatur und anderen Quellen bislang nicht bekannt sind.

⁴¹ Helmut Paul Rausch: „Heinrich Wölfflin – eine überfällige Spurensuche? Erste Anmerkungen und eine Dokumentation zu seiner Vorlesung ‚Kunstgeschichte des 19. Jh.s‘ im SS 1911 an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin“. Humboldt-Universität zu Berlin 2007.

⁴² Schmitz (Hg.) 1993.



Abb. 15. Dia mit Repro von Tafel 67 aus Kerschensteiner 1905 mit Beschriftung von der Hand Heinrich Wölfflin, nach 1905 / um 1910.

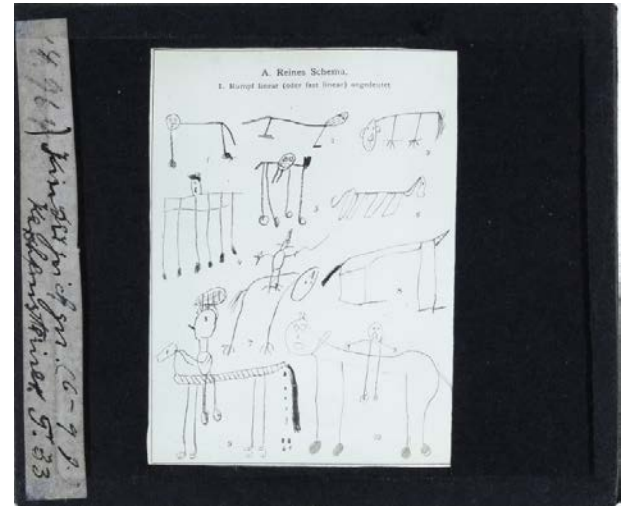


Abb. 16. Dia mit Repro von Tafel 67 aus Kerschensteiner 1905 mit Beschriftung von der Hand Oskar Wulffs, nach 1905 / um 1910.

Zwei Dias aus einer größeren Gruppe zeigen jeweils eine Reproduktion aus dem viel rezipierten, 1905 erschienenen Buch von Georg Kerschensteiner „Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung“, einem Werk, das sich mit Kinderzeichnungen beschäftigt und mit zahlreichen Beispielen illustriert war. Beide Dias sind mit Inventarnummern versehen, die eine Herstellungszeit vor oder um 1910 vermuten lassen (Abb. 15 u. 16). Diese Umstände sind zunächst nicht auffällig. Erstaunlich daran ist jedoch, dass eines der beiden Dias von dem bereits erwähnten Oskar Wulff, das andere hingegen von Heinrich Wölfflin beschriftet ist – zumindest legen Schriftvergleiche dies nahe. Oskar Wulff, der eigentlich Byzantinist war, jedoch grundlegendere kunsttheoretische Forschung anstrebte, nicht zuletzt mit der Ambition, sich aus unbefriedigenden Museums- und Privatdozentenpositionen herauszuarbeiten⁴³ hat nach 1916 Vorlesungen und Seminare zur künstlerischen Entwicklung des Kindes abgehalten. Dabei hat er sich nicht zuletzt mit den Werken seines verstorbenen Sohnes beschäftigt und seine Ergebnisse schließlich 1927 auch unter dem Titel „Die Kunst des Kindes“ publiziert.⁴⁴ Heinrich Wölfflin hat keine expliziten Untersuchungen zur Kinderzeichnung verfasst, beschäftigte sich um 1910 in der Vorbereitung seines Artikels „Vom Zeichnen“ jedoch wohl auch mit diesem Themenfeld. Auch in seiner Zürcher Spätphase spielte das Thema wohl noch einmal eine Rolle.⁴⁵ Daher überrascht es nicht, dass sich ähnliche Dias nach Abbildungen Kerschensteiners noch einmal in Wölfflins Zürcher Nachlass finden, der gerade von den Kollegen an der Universität Zürich bearbeitet wird.⁴⁶

Weder Wulff noch Wölfflin haben in Berlin vor oder um 1910 Lehrveranstaltungen zu Kinderzeichnungen gehalten, aber sich offenbar für das Gebiet interessiert. Während Wulff, als er 1916 die vor allem psychologisch basierten „Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der

⁴³ Vgl. Schellewald 2010, S. 213ff.

⁴⁴ Wulff, Oskar: Die Kunst des Kindes. Der Entwicklungsgang seiner zeichnerischen und bildnerischen Gestaltung. Stuttgart 1927.

⁴⁵ Wölfflin/Gantner 1946, S. 256-257.

⁴⁶ Vgl. <http://www.khist.uzh.ch/de/mediathek/research/Forschung.html>.

bildenden Kunst“ veröffentlicht, sich deutlich kritisch zu Wölfflin positioniert, müssen Zusammenarbeit und Kommunikation vor oder um 1910, als die Gruppe der wechselseitig beschrifteten Dias entstand, noch weitgehend harmonisch gewesen sein.

Es gäbe viele weitere Indizien, denen forschend nachgegangen werden könnte. Mit dem Bestand und seiner Erschließung lassen sich zahlreiche aktuelle Fragestellungen und Blickrichtungen verbinden, etwa zur Mediengeschichte der Kunstgeschichte, Technikgeschichte der Diaprojektion, zur Instituts- und Fachgeschichte ebenso wie zur Wissenschaftssoziologie. Auch der institutionsübergreifende Austausch zum Thema Glasdiasammlungen wird durch die Digitalisierung befördert; Anfragen kommen sogar aus Kyoto. Vor allem aber hat sich der Bestand durch die Erschließung als aussagekräftiges Quellenmaterial für bestimmte Aspekte der Lehr- und Forschungspraxis erwiesen. Er kann als Basis oder Beitrag für eine konkrete Geschichte des Instituts und seiner Arbeit fungieren, weit über eine allgemeine Mediengeschichte hinaus, wie sie vor einiger Zeit bereits in erheblichem Umfang beschrieben wurde. Das Projekt „Durchblick“ verstand sich als ein erster Schritt in diese Richtung, durchaus mit der methodologischen Mission einer Konkretisierung der Forschung. Diesem Schritt sollen weitere folgen.

Online-Zugänge

Überblicksseite:

https://wikis.hu-berlin.de/mediathek/Glasdias_Sitemap

Dort finden sich unter anderem Links zu Seiten, die das Projekt beschreiben, ebenso Seiten zur Forschung rund um den Bestand, etwa zu den Vorlesungen.

Seite Bestandsübersicht:

https://wikis.hu-berlin.de/mediathek/Bestandsübersicht_Glasdias

Die Seite funktioniert ähnlich wie der Besuch in der Sammlung: Man wählt Fächer nach Themen. Diejenigen Dias, die bereits verschlagwortet sind, können auch direkt in der Datenbank *imeji* gesucht werden.

Allgemeine Zugangsadresse zum Themengebiet: glasdias.hu-berlin.de

Literatur

Kataloge der Firma Dr. Franz Stödtner:

Altchristliche, byzantinische und italienische Kunst in Lichtbildern, 2. Aufl., bearb. v. H. Lietzmann u. P. Schubring, Berlin 1909 ([Digitalisat KHI-Florenz, pdf, 17 MB](#)).

Barock und Rococo in Bayern. I. Teil, Berlin 1928 ([Digitalisat KHI-Florenz, pdf 9,9 MB](#)).

Deutsche Kunst in Lichtbildern: Ein Katalog zugleich ein Kompendium für den Unterricht in der Kunstgeschichte. Berlin 1908.

Deutsche Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart (Baukunst, Plastik, Malerei und Graphik). Jubiläumsausgabe 1895, Berlin 1935 ([Digitalisat KHI-Florenz, pdf 7,7 MB](#)).

Deutsche Plastik des Mittelalters von der Völkerwanderung bis zur Reformation, Berlin (o.J. 1937) ([Digitalisat KHI-Florenz, pdf 14,8 MB](#)).

Brandt 2010

Sigrid Brandt: Auftrag: marxistische Kunstgeschichte. Gerhard Strauss' rastlose Jahre, in: In der Mitte Berlins. 200 Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität, Hrsg. v. H. Bredekamp u. A. Labuda, Berlin 2010, S. 363-372.

- Caraffa 2009
Caraffa, Costanza (Hrsg.): Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte. Berlin, München 2009.
- Dilly 1975
Heinrich Dilly: Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung, in: Irene Below (Hrsg.), Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung, Gießen 1975, S. 153–172.
- Dilly 1995
Dilly, Heinrich: Die Bildwerfer. 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion, in: Zwischen Markt und Museum. Beiträge der Tagung „Präsentationsformen von Fotografie“ am 24. und 25. Juni 1994 im Reiß-Museum der Stadt Mannheim. Göppingen 1995 (Rundbrief Fotografie; Sonderheft 2), S. 39–44.
- Dilly 2009
Dilly, Heinrich: Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin..., in: Costanza Caraffa (Hrsg.), Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte. Berlin 2009, S. 91–116.
- Grimm / Kemp 1999
Grimm, Hermann: Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons (1892), in: Theorie der Fotografie (I) 1839 – 1912, hrsg. von Wolfgang Kemp, München 1999, S. 200–205.
- Wölfflin / Gantner 1946
Wölfflin, Heinrich; Gantner, Joseph [Hrsg.]: Kleine Schriften (1886 – 1933). Basel 1946.
- Haffner 2007
Haffner, Dorothee: „Die Kunstgeschichte ist ein technisches Fach.“ Bilder an der Wand, auf dem Schirm und im Netz, in: Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, hrsg. von Philine Helas, Maren Polte, Claudia Rückert, Bettina Uppenkamp, Berlin 2007, S. 119–129.
- Kerschensteiner 1905
Kerschensteiner, Georg: Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung. München 1905.
- Laupichler 2015
Laupichler, Franz: Das Bildarchiv Foto Marburg: Von der „Photographischen Gesellschaft“ zum Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte, Marburg 2015.
- Napp 2017
Napp, Anke: Zwischen Inflation, Bomben und Raumnöten: die Geschichte der Diasammlung des Kunstgeschichtlichen Seminars Hamburg. Weimar 2017.
- Reichle 2005
Reichle, Ingeborg: Fotografie und Lichtbild: Die Unsichtbaren Bildmedien der Kunstgeschichte, in: A. Zimmermann (Hrsg.), Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien, Hamburg 2005, S. 169–181.
- Wulff 1927
Wulff, Oskar: Die Kunst des Kindes. Der Entwicklungsgang seiner zeichnerischen und bildnerischen Gestaltung. Stuttgart 1927.
- Schellewald 2010
Schellewald, Barbara: Der Blick auf den Osten – eine Kunstgeschichte à part. Oskar Wulff und Adolph Goldschmidt an der Friedrich-Wilhelms-Universität und die Folgen nach 1945, in: In der Mitte Berlins. 200 Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität, Hrsg. v. H. Bredekamp u. A. Labuda, Berlin 2010, S. 207–229.
- Schmitz (Hg.) 1993
Schmitz, Norbert (Hg.): Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Alfter 1993.
- Thierse 2010
Thierse, Waltraud: Ausgrenzung. Verfolgung und Vertreibung von Wissenschaftlern am Kunsthistorischen Institut der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus, in: In der Mitte Berlins. 200 Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität, Hrsg. v. H. Bredekamp u. A. Labuda, Berlin 2010, S. 327–340.

Abbildungsnachweis

Abb. 8, Universidad Complutense Madrid; alle anderen Abbildungen Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Kunst- und Bildgeschichte.